Nibel Rezzoug

Mémoire de médiation artistique - INECAT

ENTRE SAVOIR-ETRE ET SAVOIR-FAIRE : UNE DEFINITION DE LA DRAMA-THERAPIE

Mai 2014

1. Introduction : de l'origine des questionnements sur la drama-thérapie3

2. La question du média en médiation théâtrale 4

2.1. Médias spécifiques et indirects versus généralistes et directs : être autrement 5

2.1.1. Une tentative de définition des catégories artistiques 5

2.2. La question de la distance 5

2.2.1. La réponse des arts indirects : le média est déjà un pont vers l'Etranger 6

2.2.1.1. La dictée de soi : écrire vers un moi Autre 6

2.2.1.2. La marionnette : être objet de l'objet 7

2.2.1.3. Le corps Autre comme pivot de la création et de l'émotion 8

2.2.1.4. La distance de l'émotion : la protection des arts indirects 8

2.2.2. La réponse des arts directs: le média comme transformateur 9

2.2.2.1. De l'importance de la distance dans les arts directs : l'exemple de Titi le clown (là où les frontières se brouillent) 9

2.2.2.1.1. La naissance de Titi 9

2.2.2.1.2. Le clown de Caroline 10

2.2.2.2. La distance par le corps 11

2.2.2.2.1. Vider pour mieux transformer : l'importance du travail corporel 12

2.2.2.3. La véritable distance, c'est l'Autre qui me la donne 12

2.2.2.3.1. Inventer ensemble, c'est ne plus être soi tout à fait 12

2.2.2.3.2. J'existe différemment en résonnant avec l'Autre 13

2.2.2.3.3. Le comédien Responsable : l'Autre comme outil de distance 14

2.2.3. Conclusion 15

3. Quand l'importance du média disparaît et arrive celle de l'accompagnement 16

3.1. Mise en scène ou médiation artistique? 17

3.1.1. A qui s'adresse-t-on ? 17

3.1.2. La vision de l'erreur 18

3.1.3. Quelle place du regard et de la représentation dans la drama-thérapie ? 19

3.2. Les enseignements phares : ma médiation 22

3.2.1. Protéger la création : le cadre et la protection de l'espace 22

3.2.2. Le patient au centre de l'accompagnement 22

3.2.3. Le clown et le médiateur artistique : la présence en creux 23

3.2.3.1. De l'individuel au groupe : le tabou de la subversion en médiation artistique 24

3.2.3.2. Ni je sais ni je ne sais pas : le tâtonnement 25

3.2.4. La théorie de l'élan 26

3.2.4.1. Etre avec : accompagner ce qui est 26

4. Conclusion: un périmètre mouvant 28

4.1. Remonter aux origines ? 28

4.2. Une autre temporalité, un autre corps 30

4.3. Un regard 30

4.4. La performance : échec ou réussite 30

4.5. Une rencontre 30

1. Introduction : de l'origine des questionnements sur la drama-thérapie

Au bout de 6 mois de présence à l'INECAT, il était encore difficile pour moi malgré quelques ateliers déjà traversés, de définir la drama-thérapie, ou médiation théâtrale, dont les frontières semblaient délimitées par un trop grand nombre de facteurs. La difficulté de cerner cette définition découlait non seulement de la particularité des concepts Inecatiens, mais aussi de la diversité d'écoles théâtrales existantes, qui impossibilite presque le tracé d'une définition unique.
Par exemple, dans mon école de pédagogie théâtrale, nous partons, pour créer un spectacle, du comédien (et non pas du metteur en scène) ; le personnage n'est pas une entité à rechercher à tout prix, ni à faire en premier, mais plutôt une émergence malgré nous. La recherche préliminaire au spectacle se fait dans une recherche personnelle et intime, et non pas aux yeux de tous ; aucune improvisation n'a d'objectifs posés d'emblée ; il n'y a, évidemment, aucun applaudissement. Cette pédagogie se rapproche furieusement de l'art thérapie décrite par Jean-Pierre Klein et ses équipes, à cela près (et ce détail revêt une importance capitale) que l'objectif d'un tel travail reste un spectacle : la problématique soulevée par le regard de l'autre marque sans doute une première frontière entre les deux disciplines, que nous aborderons d'ailleurs au cours de ce mémoire.

Ainsi, la traversée des ateliers d'écriture, de marionnette et de clown m'avait confrontée à une problématique majeure : si je suis aussi « secouée », impliquée, bouleversée (en tant que personne et non apprentie médiatrice artistique) dans des arts que je nommerais comme « indirects », comment puis-je, sans mettre en « danger » mes patients, les guider dans l'intime dans un art aussi direct que la scène ? L'interrogation est certes advenue d'abord par peur de mal faire, mais surtout parce que j'avais observé les fragilités des stagiaires conséquentes à certains ateliers à l'INECAT. La puissance des médias, des intervenants et des processus impliquent donc un certain danger, celui d'aller bousculer la personne (et non plus la personne en création).

Toute la difficulté d'appréhension de la médiation théâtrale, pratique encore peu théorisée en France, réside dans la définition de son périmètre : pour tenter de l'approcher, deux volets distincts peuvent être approfondis : la question du média, et celle de l'accompagnement.
Tout d'abord, aborder la question du média revient à se demander si l'on peut parler de plusieurs médiations théâtrales en fonction du média (la scène, la marionnette, le clown, le masque,…) : dans ce cas, comment et pourquoi différencier les arts scéniques « directs » des arts scéniques « indirects » ? Que se passe-t-il de différent en termes de tiers[1], de détour[2], de distance ou de DIP[3] ? La tentative de définir un périmètre conceptuel nous amène alors à d'autres questionnements portant sur les frontières existant entre la drama-thérapie et la thérapie (voire le psychodrame), la

[1] Concept INECAT
[2] Concept INECAT
[3] Déclencheur d'Implication Personnelle, concept INECAT.

pédagogie théâtrale (ou mise en scène) voire l'atelier théâtral. Dans toutes ces pratiques, quelle place donner au regard et à la représentation ?

Deuxièmement, puisqu'il est indéniable que l'école de médiation artistique (tout art confondu) est avant tout une école de l'accompagnement (et peut être aussi du savoir être), la médiation théâtrale implique-t-elle un accompagnement spécifique ou reprend-elle les grandes lignes de l'accompagnement en médiation (dominé par le détour[4], l'absence de jugement et l'attention portée à la production et non à la personne[5]) ?

Tout au long de ce mémoire, j'ai eu envie de remercier mes patients et stagiaires qui m'accompagnent dans le chemin du tâtonnement art-thérapeutique. Les pastilles cliniques sont reconnaissables par leur couleur bleu et leur italique.

Autour de ces questions fondatrices, je vais également tenter de rendre hommage aux rencontres des praticiens et des professionnels artistiques, art-thérapeutes et thérapeutes rencontrés tout le long de mon odyssée inecatienne. C'est à eux que je dois mes doutes, mes questionnements, ma vigilance, mais aussi mon enthousiasme et mon épanouissement dans ce métier. A eux, réellement, un grand merci.

2. La question du média en médiation théâtrale

Existe-t-il une seule drama-thérapie incluant tous les arts (scène, marionnette, clown, masque, mime, conte,..) ou parle-t-on de plusieurs drama-thérapie en fonction du média ?

Caroline arrive dans mon atelier sûre d'elle, et sûre surtout que l'art thérapie va lui « servir à quelque chose ». C'est une de mes premières patientes : sans lourdes problématiques psychiques, Caroline démontre une belle capacité à étudier ses émotions, analyser son vécu, repérer ses peurs et ses blocages.
Nous commençons donc à aborder le corps, en douceur, par un travail sur le souffle et le poids, puis par des exercices de miroir théâtral impliquant la danse libre, la grimace, le laisser-faire. Les premiers ateliers fonctionnent par à-coups : l'intégration corporelle de Caroline n'est pas fluide, puisque les séances sont ponctuées de « je n'y arrives pas », « je suis nulle ». Elle me renvoie à mes propres doutes de débutante, suis-je apte à accompagner les personnes en difficulté, mes processus sont-ils « efficaces » ? Sous conseil de mon superviseur, j'explore les processus les yeux fermés (qu'elle finit par ouvrir le plus souvent), je tente de m'éloigner des idées de performance en utilisant des images symboliques (mettre du vent dans ses mains ; avoir le corps très lourd en terre et en modifier l'empreinte ; avoir un ballon fragile qui se balade sur le corps), ce qui n'empêche pas Caroline d'ouvrir les yeux et me dire « je ne sais pas » ou « je ne vois pas comment faire » ou « je ne sais pas ce que tu veux ». Cela casse régulièrement l'entrée dans la création, nous butons contre les doutes et les résistances de Caroline. Résignée, après avoir entendu Nicole Estrabeau dire que la danse peut faire partie des arts plastiques et vice-versa, je me lance avec l'aide d'une art thérapeute peintre dans l'accompagnement de Caroline via la peinture, pourtant terrorisée de conduire un atelier qui ne concerne pas mon média.

[4] Concept INECAT
[5] Concept INECAT

Pourtant, la peinture semble mettre Caroline plus en confiance : même si nous partons toujours de déclencheurs d'implication personnelle (nous travaillons notamment sur la notion de souvenir, à l'appui de bruits, de photos, de musiques, et enfin de geste), le contact avec la peinture, le choix des couleurs et des matériaux l'apaise et la délivre surtout du poids du regard d'autrui. J'essaie peu à peu, au fil des séances, de relier le travail pictural avec la voix ou le corps (un son pour une couleur ; faire résonner une couleur dans le corps ; lire corporellement un mouvement de pinceau et le continuer dans l'espace).
Jusqu'à ce mois de septembre où Caroline éclate de rire en me disant qu'elle se sent prête à « un travail plus corporel ». Cela fait un an que nous travaillons ensemble.

2.1. Médias spécifiques et indirects versus généralistes et directs : être autrement

2.1.1. Une tentative de définition des catégories artistiques

Les arts ancestraux de la marionnette, du masque ou même du clown sont souvent considérés comme étant des formes d'expressions théâtrales extrêmement abouties et spécifiques. Ces arts utilisent de façon très spécifique les outils « artistiques généralistes », propres aux comédiens (corps, voix, interprétation, jeux de scène, improvisation). Ainsi, dans cette première partie, on définira ces pratiques comme « spécifiques » ou « indirectes » puisqu'elles requièrent souvent un savoir-faire qu'un comédien de théâtre n'a pas et comportent généralement un « objet » tiers (le nez, le masque, la marionnette). Par ailleurs, nous maintiendrons le termes de « généraliste » et « direct » pour tout ce qui touche plus classiquement au jeu d'acteur, du travail de présence sur scène, à l'élaboration du personnage, jusqu'à la maîtrise du texte et des enjeux scéniques. Nous traiterons au cours de ce mémoire comme directs et généralistes, par exemple, les ateliers de danse thérapie, théâtre forum ou musico thérapie, puisqu'ils utilisent des outils communs à ceux des comédiens (corps, voix, improvisation).

2.2. La question de la distance

Ce qui différencie principalement les arts au sein de la drama-thérapie, en dehors de leurs caractéristiques artistiques, est la question de la distance entre la personne et la création (d'où la catégorisation arts directs et indirects).

Dans ma pratique comme au sein des ateliers, on entend souvent « le théâtre c'est trop direct » ou « on monte sur scène, c'est trop dangereux ». Même les comédiens professionnels ressentent ce stress de performance, cette mise en danger raffinée et teintée d'égo propre aux gens de la scène, qui prennent parfois pour eux-mêmes les critiques à l'encontre d'un personnage ou d'un jeu de scène.
Si la drama-thérapie part de Soi, l'introduction de la distance est primordiale à la liberté de création et à la sensation de sécurité du patient ou du stagiaire. Or, lorsqu'il s'agit de son propre corps, de sa propre voix, de sa propre imagination, le « détachement » s'avère complexe, l'espace d'autorisation ne s'ouvrant pas d'emblée parce que nous annonçons que « tout est possible », qu'il n'y a pas « de

succès ni d'échec ». Les grands juges à l'intérieur des stagiaires sont aux aguets : il est facile de comprendre, si l'accompagnant assène « votre personnage est trop présent sur scène, il prend trop de place », que « vous êtes nul ».

Ainsi, comment est-ce que les arts indirects mettent de la distance par rapport à la personne ? Comment peut-on transposer ces pratiques dans les arts directs ?

2.2.1. La réponse des arts indirects : le média est déjà un pont vers l'Etranger

En écriture, masque ou marionnette, nous nous appuyons sur une matière étrangère à nous (à notre corps), répondant à des règles et à des codes bien particuliers pour enclencher la création. La distance entre la création et le créateur s'impose d'emblée : grâce à une fiction, un masque ou une marionnette, j'accède à un Autre moi.

2.2.1.1. La dictée de soi : écrire vers un moi Autre

« *Quand quelque chose est commencé, il contient sa suite* » Foucault.

Même si nous différencierons l'écriture de la « drama-thérapie » (même quand celle-ci porte sur l'écriture théâtrale), il est utile d'aborder brièvement l'écriture puisqu'il s'agit d'un des médias indirects les plus efficaces et les plus contenants.

Un des contes les plus frappants que Jean-Pierre Klein nous présente lors de l'atelier Pièges et Tentation est celui de Mahomet et de son scribe. Il y aurait, selon cette légende, plusieurs personnages dans l'écriture : celui qui demande (le destinataire), le tiers actant immanent, et celui qui écrit.

Ce qui est évident dans un atelier d'écriture, est que nous invitons nos patients à se mettre au service d'un tiers actant immanent, à s'ouvrir à un état de saisissement. Tout discours, y compris sur soi, est une production qui va me transformer, me mener vers un moi « autre » (mais cela ne se dit évidemment pas aux stagiaires). La poussée vers la fiction, les jeux, les contraintes des mots voire de la matière (feuilles, encre, plume) sont autant d'aides qui nous dirigent vers une « dictée d'un moi ».

L'atelier de Conte Ecriture que j'anime depuis 3 mois à la Clinique fait partie du « registre tabou[6] » pour Michel. Michel a été admis à la Clinique avec un diagnostic de dépression avec des troubles de la mémoire : lui-même se décrit comme un « gruyère », dans l'impossibilité de retenir quoique ce soit ni de se souvenir des choses. L'écriture l'angoisse tout particulièrement, notamment si elle se fait à partir d'un conte : « je ne me souviendrais jamais de rien », assène-t-il d'emblée. Lors du premier atelier, en effet, Michel est tétanisé et n'écrit rien, malgré mes encouragements et mes propositions d'écriture lâchée, sans lien forcé avec l'histoire qui vient d'être lue. Cela le mettra en échec pendant de longues semaines, d'autant qu'il entend les textes des autres patients qu'il juge cohérents, imaginatifs, créatifs, « pas comme moi ». Ce sont nos rencontres dans les couloirs de la clinique, puis nos discussions à la fin des ateliers danse qui vont le pousser, un soir, à revenir

[6] Concept Inecat relié avec la stratégie de détour

à l'atelier. Cette fois, je l'observe pendant que je lis le conte à haute voix : Michel n'est pas là, il pense à autre chose, sa présence est happée. Et évidemment, le verdict tombe à la fin de la lecture : « je ne me souviens de rien ». Nous relisons du coup le conte ensemble. Michel est intelligent, raffiné, cultivé : il comprend rapidement si le cadre le contient. Pour la première fois, il écrit avec plaisir, deux, trois phrases pas plus, qu'il n'ose pas lire au groupe. Néanmoins, il s'arrête pour me parler en fin de séance : il aborde cette difficulté à retenir les histoires et les yeux brillants, Michel avoue avoir du mal à « dire, à parler en général, j'ai l'impression de me trahir dès que c'est écrit. Sans doute suis-je pas très doué avec les mots ». Je lui fais remarquer en souriant que de dire cela, c'est déjà un lien à la création. Et puis, mine de rien, Michel le silencieux commence à parler, dire des choses apparemment anodines, qu'il n'a pas toujours été silencieux, qu'il préfère écouter, ou mieux, qu'il n'ose pas dire, non, pas parce qu'il a honte, non, c'est autre chose… Silence entre nous. Les larmes lui montent doucement aux yeux : Michel me raconte que depuis 30 ans il garde un secret. Il y a 30 ans, sa mère se décide à lui avouer que son père n'est pas son père biologique. Et le supplie de ne rien dire à ses frères et sœurs. « Ca fait 30 ans que je n'ai jamais rien dit à personne. Vous êtes la première » souffle-t-il. Ou peut-être est-ce moi qui suis soufflée.

En théâtre, sans crayon, feutre ou plume, nous recherchons également ce tiers immanent ; nous verrons par la suite comment, en revanche, cette recherche est plus subtile et complexe sans l'intermédiaire d'une feuille.

2.2.1.2. La marionnette : être objet de l'objet

L'atelier de marionnette de François Lazzaro pose d'emblée le fait que l'objet a autant de présence (et donc de potentiel créatif) que l'acteur : l'art de la marionnette est donc un art de l'essentiel, dans son humilité et dans sa mise à disposition face à la matière. Toute la question de la théâtralité est remise en cause : qu'est-ce que la présence au théâtre, si un bout de mousse illuminé est déjà « présent ? », demande le metteur en scène.

La marionnette, personnage éminemment étranger, sert ici naturellement à la fois de « distanciateur » (impossible pour le stagiaire de se confondre avec sa marionnette) et de réécriture du réel. Parce que nous devenons « montreur » de l'Autre, nous pouvons donc à loisir nous cacher derrière la matière et, mine de rien, mieux nous dévoiler. La stratégie du détour coule ici de source : la marionnette est un personnage irrémédiablement étranger, qu'on ne comprendra jamais, et qu'on ressent pourtant (cf la théorie du déguisement de O. Wilde : « *le moment où tu es étranger à toi-même est celui où tu commences à dire des choses sur toi* »). Et c'est justement parce qu'elle est étrangère au corps de son manipulateur que la marionnette est un outil du détour, car elle autorise, protège, suit des règles scéniques précises différentes des nôtres. « *Accompagner la marionnette c'est aussi comprendre ses codes à elle et les respecter*[7] ». La matière ici nous « échappe », elle « *vit sa vie* » : on travaille donc avec ses contraintes (on se demande d'ailleurs qui est manipulé), on négocie avec ses limites et pas avec les nôtres.

La marionnette nous permet donc par excellence de passer du « je » au « il »[8]. Nous ne pouvons donc prendre personnellement le fait qu'un observateur reprenne notre posture, notre voix, la position de notre corps, puisque tout cela est

[7] F. Lazzaro au cours de son atelier

[8] Concepts INECAT

au service de la marionnette, et exige une technicité qui transcende la personne, qui sert un personnage, une matière.

2.2.1.3. Le corps Autre comme pivot de la création et de l'émotion

« *Dans les années 70, nous étions en plein dans le concepts d'expression corporelle (comment la forme nous nourrissait) ; puis on est passés à l'impression corporelle (comment on nourrissait la forme) avec Alexander et Fendelkrais. Aujourd'hui, le contenu arrive avec la forme, il s'affine peu à peu*[9] ».

Il en va de même pour le travail du masque qui reprend les mêmes principes que celui de la marionnette[10] : le comédien est au service du masque, la technicité et le corps-fiction étant les deux éléments qui mettent à distance la personne de sa création. En effet pour Claire Hegen, le travail du masque implique une **transgression du corps devenu corps fictif** (versus le corps du réel, celui vertical, qui est dans l'économie), exagéré, horizontalizé, fictionnalisé. C'est en effet grâce à ce corps extrême qui met en valeur le masque que nous devenons une formidable surface de projection (en clair, « *nous laissons au public le soin de mettre de l'émotion*[11] »), tout comme la présence de la marionnette n'était qu'une projection de celui qui la regarde. Interrogée là dessus, Claire nous précise que comme la marionnette, **le masque demande (il faut ici aussi « faire avec la matière »), et le corps colore le masque : c'est un aller retour entre deux, un dialogue, une négociation presque. C'est ce dialogue, entre la matière et le corps transformé, qui fait théâtre.**

2.2.1.4. La distance de l'émotion : la protection des arts indirects

Le travail du masque implique donc l'expression et l'impression corporelles, et nous assistons à un va-et-vient entre le corps du comédien et le masque. Si cet aller-retour redéfinit le degré zéro de l'acteur (selon Nicole Charpail, le travail du masque nous amène à rechercher les couleurs pures des émotions), il n'en reste pas moins que la technicité, et le support du masque, protègent son manipulateur, et créent la distance possible avec la création.

Les marionnettistes comme les mimes ou les danseurs ne partent pas de l'émotion au sens psychologique du terme, mais du corps, de la technique. Le comédien est au service de, il ne vit pas, il donne à voir, mais **n'a pas besoin d'avoir des émotions pour le faire** (d'ailleurs, l'inconfort et le paroxysme corporel sont à rechercher puisqu'ils ont une plus grande portée dramatique). Claire Hegen parle tout de même d'un « voyage intérieur » du marionnettiste, sans doute différent de celui du spectateur, un voyage malgré soi, une émotion remontant lors de tel ou tel mouvement. Ce « malgré soi » semble donc possible parce que nous ne nous sommes pas identifiés au masque, et que la distance avec la création se présente à nous d'emblée.

Le seul instrument personnel du mime ou du danseur est son corps. C'est le corps mis au travail dans la technicité qui nous emmène quelque part, qui évoque

[9] Extrait du cours de masque de C. Hegen
[10] Selon Claire Hegen, intervenante INECAT
[11] Selon Claire Hegen, intervenante INECAT

une émotion. **Le corps serait-il ici un DIP[12] ? Ou un instrument au service de la création ?**

Ainsi, le travail du masque (et du théâtre de manipulation en général) creusent la contradiction du comédien qui joue et qui est conscient de jouer, qui est sujet et objet en même temps. **Comment être objet de l'objet, et retrouver sans le chercher une nouvelle façon d'être sujet ? Nous sommes au cœur de la question de la présence du comédien, de sa théâtralité. En effet, est-il possible de « jouer la colère », sans être en colère ? Comment acquérir cette distance entre moi créateur et ma matière émotionnelle ? Comment cette question de la théâtralité est-elle reprise dans les arts directs ? Comme devenir objet de l'objet, si l'objet en question est notre corps, nos émotions, nos mots ?**

2.2.2. La réponse des arts directs: le média comme transformateur

2.2.2.1. De l'importance de la distance dans les arts directs : l'exemple de Titi le clown (là où les frontières se brouillent)

Ainsi, si dans le masque et la marionnette on négocie avec la matière et on assiste à un aller-retour perpétuel entre le comédien et l'objet, il en est de même pour le jeu théâtral, sauf que l'objet en question est un « Autre » plus impalpable et invisible. Ainsi, la question de la distance amène celle du dedans-dehors, paradoxe propre au comédien, qui est à la fois présent et absent, là et ailleurs.

Une des illustrations de la limite poreuse du dedans-dehors et de ses implications personnelles a été, pour moi, la rencontre avec mon clown.

L'atelier clown a été la première révélation de mon parcours à l'INECAT, le premier moment où réellement j'ai pu expérimenter les concepts tant répétés de détour, de « mine de rien », de « bonne distance ».

Eric Morin Racine a accueilli un groupe de jeunes stagiaires qui ne se connaissaient pas et pendant 5 jours il a su nous mener dans les grandes profondeurs de l'authenticité de l'être, et ce, au cœur d'un cadre sûr et protégé. La fascination et l'espace d'autorisation ouvert par ce média, la personnalité bienveillante et contenante de l'intervenant, ainsi que mon vécu personnel au sein de l'atelier vont alors déterminer toute mon activité de stagiaire pour l'année suivante et ma pratique professionnelle par la suite.

2.2.2.1.1. La naissance de Titi

« On est parfois à la recherche de son clown, et finalement c'est lui qui nous trouve. »

Dès le départ, Titi (le nom que mon clown se donnera bien plus tard, au cours d'une séance du Clown du Moi) est un clown plutôt drôle, ouvert, surexcité. Mais peu à peu, au cours notamment des exercices impliquant la bulle des clowns, les émotions et le contact avec les autres, Titi se dessine de plus en plus dans son

[12] Déclencheur d'Implication Personnelle, concept INECAT

incapacité à communiquer, voire dans son autisme. J'expérimente une peur de l'autre qui ne m'appartient pas, et des nouveaux gestes (balancements, hochements de tête, rigidité des mains et des pieds, regard fuyant,..) font alors leur apparition. Après avoir repéré le « juge intérieur » qui n'accepte pas un clown aussi peu sociable et qui dit : « tu n'es pas drôle, tu n'es pas assez… », mon « clown-fou » se développe. D'abord la peur, avec des gestes d'autiste, répétant inlassablement mots et gestes jusqu'à s'enivrer. Cette prise de conscience n'enlève pas le fait que Titi me déborde, et la peur de l'autre est envahissante, allant jusqu'au malaise. Je remarque également que même s'il a beaucoup de mal à rentrer en contact avec d'autres, il est envahi d'une énorme tristesse lorsque quelqu'un le quitte. A la limite du vertige, expérimentant une angoisse nouvelle, j'en appelle à l'intervention de ma psycho-thérapeute. Elle élucide certains aspects du clown sans en donner d'interprétation : alors que j'en ai jamais vu ni fréquenté, Titi présente toutes les caractéristiques et la gestuelle d'un autiste. Cette similarité sera par la suite confirmée par Eric.

Le déclencheur du changement va se faire avec le passage sur scène (en effet, Eric aura beau me répéter que « dans le clown, rien n'est grave, tout est important », impossible de me dépêtrer de cette peur panique). Le clown sur scène prend le public à témoin pour raconter, dire silencieusement ce qui se passe pour lui : et c'est à travers le regard des autres et la résonnance clown-public que mon clown autiste a pu se tranquilliser. **C'est l'Autre qui transforme mon émotion, la met à distance et me la représente, enfin privée de son caractère terrifiant.** Plus tard, je saurais que cette triangulation transformative se retrouve dans la triade père-mère-enfant, mais aussi dans le triangle **personne-accompagnant-création**.

La révélation est spectaculaire : sans le vouloir, le clown m'a emmené explorer l'ombre de moi même que j'ignorais jusque là. Deux décisions finales vont clôre cet atelier : 1- il m'était indispensable de poursuivre ce travail (depuis un an et demi, le clown du Moi(s) illumine ma vie) 2- je devais aller voir ces êtres si fragiles et si sensibles que j'avais pu effleurer du doigt : les autistes (j'ai passé un an magique en compagnie de jeunes autistes au Théâtre du Cristal).

2.2.2.1.2. Le clown de Caroline

Ici, j'ai donné l'exemple de Titi pour démontrer à quel point, même lorsque le média est indirect, le frôlement entre la création et la personne peut devenir angoissant et envahissant. Dans mon cas, deux facteurs m'ont permis d'acquérir la distance nécessaire à la poursuite de la création et à la protection de mes défenses : mettre du sens et des mots sur cet « autre moi » (donc faire appel à une vision psychothérapeutique) ; et le rôle de l'Autre (que nous allons explorer plus tardivement).

Caroline déclare donc son entrain face à un travail plus « corporel » : cela tombe bien, j'aurais voulu commencer à aborder le clown avec elle. Ce média me semble idéal pour travailler l'espace d'autorisation, la gestion du regard de soi qui de jugeur devient soutien. La séance suivante, nous commençons le travail corporel, qu'elle accueille avec une pointe d'appréhension, puis le voyage du souffle et du masque commence, le clown se lève, et ouvre pour la première fois les yeux sur Titi. Une terreur incommensurable se lit dans les yeux de

Caroline (et non pas de son clown, c'est bien la personne avec son nez qui était en face de Titi), Titi recule, accueille et essaie de vibrer la peur, de la transformer en se balançant de gauche à droite et en faisant mine de caresser l'air (tout cela n'était pas prémédité, le clown agissant en miroir et en résonnance de l'autre). Caroline demeurera dans cette zone de terreur jusqu'à la fin de la séance, sans pour autant pouvoir l'expliciter ; la semaine suivante, après une séance difficile, elle déclarera trouver l'atelier « trop cher, inutile ». J'accueille cela en l'invitant à s'interroger sur la zone de frottement que provoque chez elle le clown, sur ce monde qui s'ouvre à elle et qui la met en difficulté. Elle ne « voit pas ». Puis, quelques semaines après, Caroline revient et avant de mettre son masque explose en larmes : elle a parlé de son blocage à sa psychothérapeute, et ce n'est pas un blocage mais une terreur ancestrale, celle de devenir folle, celle de devenir sa mère (bipolaire et dépressive), celle de tomber dans le trou vertigineux de la psychose. Uniquement parce que je sais pertinemment de quoi il en retourne, je peux accueillir cette terreur de la part de Caroline, et déclarer que je la comprends parfaitement. Elle lira ce jour-là dans mon regard, et déclarera que « ça se voit, que tu sais par où je passe ». Cela lui donnera pour la première fois une poussée de confiance inouïe, et le clown Caroline naîtra pour la première fois ce jour là, réclamant du Claude François, et en extase silencieuse face au soleil. La terreur transformée.

Face à cette frontière si fragile entre la personne et sa création, il y-a-t-il des moyens techniques ou didactiques pour créer de la distance avec soi ? L'exploration des ateliers à l'INECAT nous en donne un aperçu.

2.2.2.2. La distance par le corps

« *La danse ne dit rien, elle rend présent le dire du corps* », Sibony

La théâtralité dans les arts directs met en jeu le corps-fiction pour atteindre un « être autrement ». Ainsi, le corps-autrement est utilisé pour créer une distance entre le créateur et sa création, avec toute la difficulté cette fois-ci de travailler une matière qui nous appartient, notre corps, notre visage, nos blocages et douleurs physiques. Par quels moyens les arts directs peuvent-ils emmener leurs stagiaires à **cet Etre Autrement Avec Soi ?**

Selon Bion, « quand on pense, c'est le corps qui pense » : le premier outil du comédien et du médiateur artistique reste indubitablement le corps, objet de projection, passeur d'émotion, cadre et limite de la création[13]. Le corps, en danse ou en théâtre, reste une question ouverte car mouvante et très intime : en effet, qui peut dire comment un psychotique se représente son propre corps, à la différence d'un danseur ? Cette interrogation est au centre de ma pratique de médiatrice artistique théâtrale : si Durkeim affirme : « *le corps, c'est une façon d'être là* », comment travailler autour de ces « façons » d'être là sans bousculer le corps lui-même ? **Comment impliquer le corps au-delà du corps ?[14]**

[13] Nicole Estrabeau considère d'ailleurs la danse comme une art plastique, qui emploie le même vocabulaire (« matière », « picturale »,..) et parfois des cheminements créatifs similaires.

[14] *« La danse ce n'est pas seulement d'impliquer le corps, c'est de l'impliquer sur un mode tel qu'autre chose puisse prendre corps au delà des corps impliqués »,* Daniel Sibony

2.2.2.2.1. Vider pour mieux transformer : l'importance du travail corporel

Chacun des ateliers de Bénédicte Pavelak sont dédiés pendant toute une matinée à un échauffement éreintant. Par le mouvement et la discipline physique, il s'agit de **créer du vide** dans le corps, et de le faire rentrer dans une autre dimension, presque proche d'un état second, d'une transe. Via l'exigence et la rigueur du travail physique, Bénédicte nous emmène dans un endroit particulier : l'intime, car selon elle « *le chant et la danse ne peuvent partir que de là, de là où tout ce qui Est est juste* ». La présence (théâtrale ou créative) commencerait alors à cet endroit.

Via des exercices inspirés su taïchi, la concentration sur le souffle et le poids, les stagiaires de l'atelier Clown voient leur corps sollicité de la même manière : ils sont invités tout d'abord à rentrer dans une autre temporalité (tout est extrêmement lent), puis à vider toutes les scories mentales et physiques emmenées de l'extérieur et se rendre à nouveau disponible à soi. La répétition du geste et l'intégration par le groupe d'une nouvelle lenteur et d'une confiance insufflées par Eric Morin Racine mettent en exergue l'importance du lâcher du mental : en résonnance avec François Roustang, avec Eric nous tentons de « ne pas s'agripper». La présence du clown, et donc sa théâtralité, passe par ces étapes : l'énergie du corps semble enfin maîtrisée : le mental est court-circuité, le clown peut enfin vivre le moment présent.

En effet, la recherche du vide dans le clown est essentielle : pour Eric Morin le clown est un état mais aussi un endroit (celui de la création), une présence qui a besoin de place pour s'installer, pour « arriver ». Quand on lui « fout la paix » (c'est à dire quand nous laissons la place et le vide nécessaires), et que l'on retrouve cet endroit par un mode d'emploi précis impliquant un fort engagement du corps (lâcher du poids ; détente ; nez ; souffle), le clown peut donc « pointer son nez ».

Pour permettre une distance entre personne et création, les arts directs travaillent donc pour que le corps soit différent, vidé, essoufflé.

2.2.2.3. La véritable distance, c'est l'Autre qui me la donne

Ainsi, dans les arts directs, le corps est un outil résonnant face à une émotion, un regard, un geste. Si nous sommes entraînés dans un corps différent, la médiation artistique nous invite aussi à inventer des nouvelles relations au monde, à l'Autre. Ce qui devient essentiel pour ce corps nouveau est sa mise en relation avec son personnage, son partenaire, son public. Ne serait-ce alors pas cet Autre le tiers permettant une mise à distance, élargissant les champs des possibles dans la création, me protégeant des mes propres peurs ? Nous aborderons comment dans le processus de médiation l'autre peut être co-créateur, résonateur ou messager, et distancer ainsi le créateur de sa création.

2.2.2.3.1. Inventer ensemble, c'est ne plus être soi tout à fait

Bénédicte Pavelak confirme l'importance du lien avec l'autre dans la création. Dans son travail, être en lien ce n'est pas juste se demander « qui je suis » ou « qui

est l'autre » ; ce n'est pas me perdre dans l'autre ; **le lien c'est ce lieu où l'autre et moi même apparaissons complètement.** Dans l'atelier d'ailleurs, on va approcher un chant de soi, avec ou sans l'autre (ce qui, dans tous les cas, demande à savoir où on est).

L'Autre est donc celui qui me permet d'exister, sur scène et au sein de ma création. C'est par lui que naît et rayonne ma théâtralité. Par exemple, dans nos exercices de découverte du tambour, j'ai réalisé à quel point **l'incroyable puissance du regard de l'autre peut « soutenir » mon moment de création**. Il est essentiel de noter que si le partenaire n'est pas « présent », le corps ne l'est pas non plus, on sent la fatigue, les douleurs, on recherche l'esthétique. Mais si l'autre réussit à capter celui qui s'est « échappé », par le regard, la parole, un geste, une incitation vocale, alors la rencontre est à nouveau possible, le tambour n'est plus une fin mais **un support pour inventer ensemble.**

Olivier vient régulièrement à l'atelier Conte et Ecriture : timide et enjoué, il est un des piliers fondateur du groupe. Depuis 2 mois, néanmoins, son désespoir est palpable : « incapable », « foutu », « grillé » pour le restant de ces jours, voilà ce qu'il est. Dépendant de sa famille et de sa bipolarité, Olivier a fait de sa maladie son identité et de sa détresse un étendard. Pourtant, il vient en atelier, écoute attentivement et ses écrits sont d'un raffinement qui étonne le groupe. Il se met facilement dans la peau de Kim Jing l'empereur chinois, de Warga le roi Môssi, de Nuechen l'enfant des volcans chiliens. Pourtant un soir le désespoir est tel que toute écriture est impossible : il est « nul et attend de mourir, un point c'est tout ». J'ai beau lui proposer de l'encre de Chine qu'il adore, il reste apathique. Nous abordons ce soir là un conte africain, que je propose d'enrichir en inventant une suite. Je m'assieds à côté d'un Olivier désemparé et je commence à écrire une première phrase. Il me répond par écrit. Je recommence. Un dialogue se tisse entre nous, que je maintiens dans l'histoire et dans l'épopée africaine qui vient d'être lue. Je suis un grand sorcier Môssi, et il est le roi. Au fil des lignes, apparaît le désarroi d'un prince des tribus qui attend, attend, attend une femme qu'il aime et qu'il déteste, qui l'étouffe et qui l'enchante. Je souris, car même si le lien avec l'histoire d'Olivier serait facile à faire, nous nous en tenons au dialogue entre les deux hommes du désert. Et puis, sans crier gare, Olivier écrit, encore et encore, le dialogue devient monologue, l'écriture prend le dessus. Je pars de la table, doucement. Olivier ne lira rien de tout cela au groupe, mais en partant ses yeux seront différents, le temps d'un instant. « Merci », chuchotera-t-il avant de s'engouffrer dans le couloir. Quelques mois après, Olivier réapparaîtra dans les ateliers avec une liasse de poème et d'écrits, « gribouillés frénétiquement » dit-il, qu'il aimerait « partager avec moi ». J'accueille avec étonnement ce changement, expliqué par les psychiatres par la phase « up » de la bipolarité, entendu par mon discernement comme une renaissance à l'écriture.

2.2.2.3.2. J'existe différemment en résonnant avec l'Autre

Le clown travaille et vit en profonde résonnance avec l'autre : il s'autorise à vivre l'émotion de la personne (c'est un va et vient – vide/plein) pour la lui renvoyer. Le clown existe car il résonne. Et l'émotion qui le fait vibrer, même si violente, n'est plus effrayante puisqu'elle a acquis une certaine distance et est passée par le filtre clownesque. Elle nous apparaît alors, tendre et fragile, et nous pouvons alors la vivre. Le clown accompagnant devient alors celui qui autorise, qui rassure, sans un

mot, qui comprend la souffrance et la transforme. Il est le contenant. Le bol vide dans lequel le patient peut se reposer, sans jugement ni volonté. Ainsi, la théâtralité du clown réside également dans ce lien à l'autre : le clown n'est pas forcément là pour faire rire ou faire pleurer ou imiter l'autre, mais pour le toucher et pour se sentir touché. Et à travers son regard, transformer la souffrance de l'Autre.

Avec Laura, jeune autiste angoissée et particulièrement sujette à des comportements compulsifs et répétitifs, il était difficile de travailler de prime abord. En fonction de son état émotionnel du jour, nous pouvions soupeser dès les premiers instants si elle était calme et disponible, ou troublée par une absence d'un éducateur ou d'un moniteur. Laura en effet est obsédée par l'absence : elle passera des séances entières à se balancer sur sa chaise et à hurler : « Arnaud.. Arnaud n'est pas là… Gyslaine… Gyslaine est en vacances… ». Son état d'agitation était tel parfois que nous devions exclusivement nous occuper d'elle pendant un moment. Les choses ont changé depuis que Bindou, le clown d'Eric, ainsi que Titi, mon propre clown, ont commencé à hurler le nom des absents et à les chercher partout dans la salle. Etonnement muet de la part de la patiente, qui nous observe du coin de l'œil et qui pour la première fois, se tait. Et rit. Rit à gorge déployée alors qu'elle était prise de panique une minute avant. Titi et Bindou hurlent : « où êtes vouuuus ? Arnaud ? Gyslaine ??? ». Alors que tous les moniteurs ou les éducatrices lui expliquent la raison de l'absence, les clowns, eux, reconnaissent l'absence et en font un début d'histoire : nous construisons, sur scène, avec les autres clowns, l'histoire de la recherche des disparus. Où sont-ils ? Qu'ont-ils pu devenir ? Le conte de la princesse qui cherche ses chevaliers se met peu à peu en place, avec tous les clowns sur scène. Laura rit (de soulagement ? d'angoisse ?), mais son agitation se calme.

2.2.2.3.3. Le comédien Responsable : l'Autre comme outil de distance

Que l'autre puisse être un outil de distance semble être une solution alléchante pour les arts directs, à cela près que dans les deux exemples cliniques cités c'était bien le texte en commun et les clowns qui étaient auteurs de cette distanciation. Qu'en est-il en théâtre ? Une parfaite illustration du rôle de l'Autre (partenaire, public, personnage) dans la création est celle contenue dans l'atelier de Nicole Charpail (même si elle-même ne définit pas ses ateliers comme de médiation artistique, élément essentiel que nous mettrons en exergue plus en avant dans le mémoire).

Si Nicole a mis un point d'honneur tout au long de son atelier à mettre le groupe en condition d'accompagner l'autre (dans les exercices d'aveugles, de protection, de transmission d'un secret ou d'un épisode douloureux de sa vie), c'est parce que cet accompagnement, ou en tout cas la responsabilité que chacun de nous a envers les Autres, sont au cœur du théâtre de Nicole Charpail.

Notamment, dans un exercice, un « aveugle » s'assied, et raconte à son partenaire, en lui chuchotant à l'oreille, un souvenir dans lequel il pense avoir été mal accompagné. Le souvenir qui m'est confié est poignant, bouleversant d'intimité et de douleur. Puis le voyant est chargé sans interpréter de rapporter l'histoire qui vient de lui être confiée en employant le « je », comme s'il était le véritable sujet de cette histoire, devant le Groupe.

Le choc ici est fort, et la discussion autour de la protection du groupe et de l'intimité de chacun est lancée. Si la distance ici se fait uniquement par la parole de l'Autre

dite au Groupe, le dévoilement de l'intime est évident. Dans cet exercice, contrairement à ceux du théâtre image, **bousculer la personne revient à renforcer ses défenses** : les stagiaires avoueront que, suite à cette journée, ils se sont « défendus » en restant légers, superficiels, voire en inventant des souvenirs pour ne pas avoir à retravailler les leurs. Pour la metteuse en scène, la responsabilité de restitution d'une intimité d'autrui alliée à la surprise de la consigne ont fait que les comédiens étaient particulièrement émouvants et justes dans leur récit. Finalement, si j'utilise du matériau de l'intimité de l'autre pour en faire un récit sur scène, est-ce de la fiction ? de l'interprétation ? Où est la distance protectrice ici, ce « tiers » tant recherché et qui est au cœur de la stratégie du détour ? **Selon le théâtre de Nicole Charpail, sommes-nous tous les tiers des uns et des autres ?**

Or, la vision de la théâtralité pour Nicole Charpail est justement au seuil entre la personne, le personnage et l'acteur. Toute l'analyse du théâtre forum et de Nicole porte donc sur du **réel mis en scène**. Cette même élaboration du réel mènera par la suite à des questions éthiques voire sociales : la scène est un outil de liaison sociale et politique. Les rôles de la personne, du personnage et de l'acteur y sont donc forcément poreux. Ainsi, pour Nicole les frontières entre intime et public et entre JE et JEU doivent constamment être interrogées, et c'est dans cette interrogation fragilisante que réside le rôle du théâtre. Il est donc fondamental d'affronter cette frontière intime-scène, quitte à ce que ce soit en bousculant et en blessant les personnes.

Ici nous comprenons pourquoi, donc, Nicole Charpail est une metteuse en scène et non pas médiatrice artistique : n'est-ce pas notre rôle plus ou moins implicite de médiateur que d'aider à tracer et apprendre cette frontière à nos patients ? Un patient en fragilité peut-il tracer cette frontière seul ? Cette question se pose d'autant plus que Nicole travaille avec des populations qui n'ont pas accès au symbolique, à la distanciation de la forme, voire même à l'imagination. Les comédiens de Nicole sont eux-mêmes, authentiquement.

Peut-être, pour aller dans le sens de Nicole, ce qui est important ce n'est pas tant de tracer la frontière personne-création mais de reconnaître que celle-ci est malléable et que la personne, le personnage et l'acteur sont imbriqués.

2.2.3. Conclusion

Différencier les arts directs des arts indirects nous a permis de répertorier, pour chaque catégorie, d'où part la création. Le corps et l'Autre[15] (l'Etranger, matière ou vivant) semblent être deux points de départ communs. Alors, pourquoi les arts directs sont-ils si différents à appréhender que ceux indirects ? Il semblerait que pour les arts indirects certaines théories (détour, bonne distance,..) découlent de la technicité de l'art et de la matière qu'ils utilisent. Pour les arts directs, cela nous semble plus complexe, car ils partent forcément du corps ou des émotions du créateur, même si c'est un corps « différent » ou au service d'une création.

[15] L'Autre ici est compris comme la présence qui surgit au cours du processus de création, le bout de mousse devient un stroumpf, un masque sur un genou devient un nain,… Cet Autre n'est pas donné à priori : l'objet se transforme en autre chose dans le temps de création.

Surgit alors le questionnement : comment créer la distance entre la personne et sa création, sans masque, sans tambour, sans nez ? Comment sortir alors du théâtre psychologisant ? En théâtre, le corps et la technicité sont à la fois des obstacles et des opportunités de distanciation, car malgré tout, le comédien/patient est confondu avec son corps, voire même avec ses difficultés dans la technicité.
Mais comment peut-on alors se mettre au service de son propre corps ? Comment créer de la distance lorsque la matière (qui est censée nous échapper, vivre sa vie, et avec laquelle nous devons gérer les contraintes) est notre propre corps, notre voix, notre palette émotionnelle ? Devrait-on, comme en masque ou en marionnette, se mettre au service d'un personnage ? ou se mettre au service de l'autre comme dans le théâtre forum ? Dans ce cas, qu'est-ce qui différentie la drama de la création d'un spectacle ?

Or si plusieurs outils sont à notre disposition pour fonder une mise à distance, tels que l'espace protégé, le costume, le texte, l'échauffement, la répétition, l'improvisation…il n'en demeure pas moins que cette distance demande du temps et du travail. Temps pour se défaire des schémas traditionnels dans lequel nous sommes inscrits et intégrer le « décalage » scénique (voire tout le travail du « vide » de Bénédicte et Eric). Travail pour intégrer la technicité de ce qui est demandé tout en gardant une liberté d'action et de mouvement. Seulement alors la place à l'intérieur du comédien se fait, et le mental est suffisamment silencieux pour permettre l'avènement d'une autre Présence (ou personnage). Nous commençons à comprendre que peu importe le média, pour atteindre cet avènement ce qui compte c'est le processus de création et l'accompagnement.

3. Quand l'importance du média disparaît et arrive celle de l'accompagnement

Nous avons d'abord avancé que la mise à distance entre la personne et la création semble plus facile dans des arts impliquant des objets (marionnette, masque, nez,..) ; or, en analysant l'exemple de Titi, nous remarquons que même dans un art indirect la distance peut fluctuer. Même si la technique plus spécifique du théâtre Forum met la personne « sociale » en centre scène et donc bouscule structurellement les liens entre personnes et créations, il n'en reste pas moins que, peu importe le média utilisé, nous découvrons que l'accompagnement pèse lourd dans la protection de la personne et sa mise en création.

En effet, si les intervenants qui animent les stages à l'INECAT sont des professionnels de leurs arts et non des thérapeutes (**le média semble prévaloir sur le style de l'accompagnant**), Jean-Pierre Klein en art thérapie utilise la marionnette alors qu'il n'est pas marionnettiste. Quelle conclusion devons nous en tirer ? **Doit-on privilégier notre média ou suffit-il d'approcher le bon accompagnement ?** Dans ce dernier cas, quelle serait notre légitimité à se servir de ces outils en médiation artistique?

Qu'est-ce qui compte, le savoir faire ou le savoir être ? Comment savoir et sentir quels outils nous estimons être capable d'utiliser ? La question du pluri-disciplinaire est donc lancée. La mise en distance tant recherchée en drama-thérapie serait-elle donc l'apanage du contenant, c'est à dire de l'accompagnateur, plus que du support artistique ?

3.1. Mise en scène ou médiation artistique?

Dès l'atelier de François Lazzaro, se pose la problématique du statut du médiateur et de celle du groupe : en atelier, à l'INECAT, sommes-nous des comédiens ? des patients ? des personnes en apprentissage ? Même si François Lazzaro s'est clairement positionné en tant que metteur en scène, le groupe avait tendance à rechercher en lui des gestes de médiateur artistique.

La frontière entre un atelier de théâtre guidé par un metteur en scène et un autre de médiation artistique commence à se dessiner. Le même questionnement va se présenter pour d'autres intervenants Inecat comme Claire Hegen, Nicole Charpail ou Philippe Adrien. En effet, pour des non-comédiens, l'exigence d'un metteur en scène peut être pénible voire douloureuse, surtout quand le niveau de technicité demandé est très élevé. Et nous ne pouvons balayer du revers de la main cette difficulté sous prétexte que nous sommes en formation, puisque nous allons retrouver les mêmes peurs et les mêmes difficultés au sein de nos ateliers ! Rappelons que comme François Lazzaro, Claire Hegen et Nicole Charpail sont des metteurs en scène et ne se disent pas ni médiateurs artistiques ni art-thérapeutes.

Selon moi, la différence d'accompagnement entre ces intervenants et un médiateur artistique peut possiblement se décortiquer en trois points : le point de départ de la création (à qui s'adresse-t-on) ; le poids du regard de l'autre ; la vision de l'erreur et de la performance.

3.1.1. A qui s'adresse-t-on ?

La frontière personne création commence donc ici : où l'accompagnant porte-t-il son attention ? Le médiateur va porter son attention sur la personne en création ; le professeur de théâtre va se focaliser sur l'apprentissage d'un art ; le metteur en scène sur la mise en place d'un spectacle. Ainsi, selon ses trois catégories, la création peut partir du metteur en scène, du comédien ou de la personne. Pour chacun de ces cas, les objectifs, les dispositifs et l'accompagnement seront absolument distincts… en théorie (et poreux voire interchangeables dans la réalité). En effet, un metteur en scène pédagogue peut partir du matériau du comédien pour mettre en scène voire écrire ; un professeur de théâtre peut plonger dans les déclencheurs d'implication personnelle pour donner plus de corps à ses exercices ; un médiateur peut décider ou se voir contraint de monter un spectacle à la fin d'un projet.

Dans le cadre d'une commande, une école de chant m'a demandé d'intervenir auprès de ses jeunes élèves (17-20 ans), sans pathologie particulière, afin de les former et de les initier aux arts de la scène via la médiation artistique. En effet, c'est bien de ma formation à l'INECAT que les directeurs de l'école avaient entendu parler, et après avoir partagé avec eux ma démarche et mes convictions, le périmètre de mon travail semblait clair à toute l'équipe. Au

fur et à mesure des ateliers collectifs, puis individuels, je mets en place des processus de création afin de porter les élèves à une plus grande présence scénique : travail de respiration, relaxation, exploration du mouvement libre, de l'improvisation corporelle, des possibles du corps, de la cohérence organique entre la voix et le corps. Nous abordons des thématiques comme l'ombre, le contact et la distance, la voix du corps (où l'on faisait chanter ou gromeler plusieurs parties du corps). Peu à peu, les retours des directeurs sont à la fois positifs et étonnés : le travail « bouleverse » certes les élèves, il semble essentiel, mais « l'amélioration n'est pas évidente dans les cours de chant ». Face à cette exigence de résultat, je précise que tout processus demande le temps du surgissement pour mûrir et s'inscrire chez le stagiaire. Or, plus la date du spectacle s'approche, plus le mécontentement monte, et contamine les élèves qui pour la première fois me disent : « cela ne sert à rien ». Lorsque l'absentéisme commence et que je découvre que les directeurs préfèrent que les élèves restent tenir une billetterie plutôt que d'aller à leur atelier de médiation, j'interroge la direction et nous redessinons entièrement le périmètre de mon intervention. Je deviens co-metteur en scène : ma posture changera donc du tout au tout. Là où la création partait de l'intime et de la liberté créatrice des élèves, arrivent la contrainte de la scène et du public : le corps change, il montre plus que n'est, le regard doit être précis, le rythme épouse celui de la chanson ou de la scène. Et il n'est plus question d'intime mais d'« extérieur ». Même si ce changement en cours de route a provoqué beaucoup de frustration chez moi, il a rassuré beaucoup d'élèves, moins « bousculés », heureux de pouvoir être vus et bien vus par leurs parents à la fin de l'année. Seuls deux d'entre eux, avec lesquels je continue de travailler aujourd'hui en séance individuelle, m'ont demandé de continuer ce travail, je les cite, « plus libre, plus doux, mais aussi plus profond ».

3.1.2. La vision de l'erreur

« Tout ce qui arrive est juste », « il n'y a pas d'échec », « trompez-vous, faites-vous cette faveur » : ces notions sont indispensables à n'importe quel atelier de médiation artistique ou pédagogique. Mais il est essentiel, plus que de le dire, de le montrer ! Ici nous abordons la question épineuse des retours : que dit-on à un comédien, à un patient d'une clinique ou à un élève de cours de théâtre ? Est-ce que le langage des retours est spécifique à chacun de ces cadres ?

En médiation artistique, à la différence de la mise en scène, il n'y a non seulement pas d'idées préétablies sur le travail, mais l'accident, l'erreur, « l'échec » sont une source inépuisable de création. Il en va de même pour un certain type de théâtre contemporain, plus libre et plus ouvert à l'insaisissable. Pour Nicole Charpail, par exemple, le stress de performance dans la pratique du théâtre forum n'existe pas : le comédien ne doit ni « plaire » ni « déplaire » au groupe- assemblée, puisqu'il est **légitime.**

Même au sein des retours techniques (une marionnette doit bouger d'une façon spécifique pour que le personnage existe, un comédien doit porter sa voix pour être entendu), un médiateur artistique essaie de passer par le « il » (la marionnette, le personnage, le clown), en soulignant uniquement les forces d'une improvisation, en proposant d'autres pistes sans reprendre ce qui n'a pas été réussi.

En groupe, puisque « *les erreurs de chacun sont la nourriture de tous*[16] », le médiateur parlera de toutes les performances en général, alors que le metteur en scène aura tendance à en mettre une ou plusieurs en valeur (sans parler de ceux qui

[16] F. Lazzaro au cours de son atelier

ne décrivent que ce qu'ils ont vu de « mauvais », car le reste était « potable »). Incombe donc au médiateur la dure responsabilité de défaire ce que tant de metteurs en scène et professeurs ont forgé : la critique publique, la condamnation de l'erreur. Et apprendre au groupe à s'appuyer sur les difficultés des autres et rebondir sur les erreurs de chacun.

Enfin, la vision de l'erreur concerne certes nos patients mais nous touche également en tant qu'accompagnant : pour Bénédicte Pavelak, ce qui protège le médiateur de l'erreur est l'échange, le fait de s'informer de la difficulté de l'autre. Il est essentiel d'oublier son égo (de thérapeute ou d'artiste en quête de reconnaissance) et être attentif dans l'instant, ce qui implique une grande part d'humilité et de reddition (renoncer aux résultats, aux retours complaisants, à la certitude que le processus sert à quelque chose, à l'envie de soigner, etc..).

Avril est une jeune patiente qui m'a été adressée par une psycho-thérapeute sensible à mon travail en art thérapie. Timide, inconfortable dans un corps qu'elle ne reconnaît pas, Avril a une voix fluette ; au fil de nos séances, dans lesquelles nous commençons en douceur à explorer le mouvement, le silence, l'empreinte du corps et du bassin. Une fois le travail sur la marche ébauchée, elle constate à quel point elle prend conscience de son poids, partout, dans la rue, chez elle, et cela calme ses angoisses et la fait même partir parfois dans l'exploration de son empreinte (un des nos échauffements rituels). Le processus de médiation d'Avril débouche, à sa demande, sur la question d'avancer : comment marche-t-on ? comment explore-t-on le monde avec ses pieds, avec son corps, et non plus avec le mental ? Afin de continuer notre chemin, je lui propose un jour de se bander les yeux, et je l'emmène dans le quartier : pendant 45 minutes, elle devra par le biais de ses 4 sens restants être attentive à son voyage intérieur. L'expérience se passe avec facilité, et Avril, une fois le bandeau enlevé, écrit 2 longues pages de récit de son voyage. A la fin de la séance, une fois la patiente partie, le doute m'assaille : que suis-je en train de faire ? est-ce que cette initiative est trop tirée par les cheveux ? est-on encore dans l'intime, et quelle création y a-t-il ici ? comment s'assurer que nous sommes dans la création et non pas juste dans l'expérience sensorielle ? et enfin, la question qui revient : en quoi cela sert la patiente ? est-ce que mon intervention est légitime, sans interprétation, sans mots pour donner un sens psychologique au vécu ?

Le doute m'a rongé toute la semaine.

La séance d'après, Avril, rayonnante, m'annonce que grâce à la séance précédente, elle a compris à quel point l'aventure du toucher lui était essentielle, et combien elle avait envie de se mettre en création en fonction de cela. Un mois plus tard, elle s'inscrira à l'Ecole Boule pour 3 ans de formation en ébénisterie. Indépendamment du « résultat » de la séance, l'enthousiasme de ma patiente m'a renvoyé à la vacuité de mes doutes : il ne nous appartient pas, à nous médiateurs, de juger de « l'efficacité » de tels ou tels processus. Ce jugement cache tout simplement un besoin de réconfort dans notre pratique, un manque de confiance, une recherche superflue de soigner à tout prix.

3.1.3. Quelle place du regard et de la représentation dans la drama-thérapie ?

La question du regard transcende bien sûr la dialectique mise en scène-médiation artistique, et reste au centre de la définition même de la théâtralité.

Interrogé sur la question du regard, Jean-Pierre Klein se positionne fermement contre le besoin de représenter, donc de soumettre au groupe et à l'autre sa création, car cela impliquerait d' *« être trop piégé par la demande, d'où qu'elle vienne, d'une représentation finale. ».* Il y aurait donc une étape intermédiaire avant le regard de l'autre, c'est à dire le « entre soi et soi », la recherche personnelle de l'intime.
Cependant, abolir complètement le regard en drama-thérapie, revient selon moi à trahir l'essence de la théâtralité. En effet, aucun atelier de médiation théâtrale à l'INECAT ne se fait sans l'implication du regard du groupe. De plus, nous avons abordé le fait que ce qui faisait théâtre dans des arts directs ou indirects était le corps et l'Autre (compris comme matière ou partenaire de jeu, voire public). Donc implicitement, pour certains arts comme le théâtre forum, le clown, voire même le masque ou la marionnette, la création a besoin du regard de l'autre qui projette (la marionnette ou le masque), transforme l'émotion (clown), voire s'implique dans l'action (théâtre). Pour Bénédicte Pavelak comme pour Nicole Charpail d'ailleurs nous avons vu que l'Autre est une condition sinequanone pour créer.

Antoine est grand, maigre, le regard perdu dans ses lunettes trop petites pour lui. Il ne prend pas la parole facilement en groupe, mais il adore plus que tout parler de chanson française avec Philippe, son ami de longue date. Antoine a la quarantaine, il souffre de troubles psychotiques, et suit l'atelier clown d'Eric Morin depuis plus de 10 ans. Nous abordons ce matin-là avec le groupe du théâtre du Cristal la problématique de l'ancrage de la parole : comment faire en sorte que la parole des clown soit plus incarnée, moins mentale et en représentation ? Comment s'assurer de l'organicité de la parole, et donc que c'est bien le clown, et non pas la personne, qui s'exprime ? L'observation d'un des clowns professionnels de la compagnie de Cervantes, Bodu, a donné l'idée à Eric de partir des pieds : les paroles seraient des « entités » qui remonteraient des pieds jusqu'à la bouche afin d'y rencontrer le public. Les exercices d'échauffement sont alors axés autour de cela, et la parole en groupe commence déjà à se transformer : arrive la phase de l'improvisation face public. La consigne est simple : deux clown rentrent sur scène, « vibrent », et lorsqu'ils le sentent, disent une et une seule phrase, qu'ils vont répéter au cours de l'improvisation ad libidum. Les couples qui passent précédemment ont tendance à ne pas prendre en considération le regard du public, essentiel au clown pour se recharger d'émotion et renvoyer cette émotion au partenaire. Arrive le tour d'Antoine, qui à cause de sa pathologie a du mal justement à « sentir » l'autre, à réellement être en présence de l'autre, sans montrer à tout prix ce qu'il sait faire. Eric suggère alors que le public fasse semblant de dormir, afin de faire réagir le clown d'Antoine dès son entrée : nous nous exécutons. Le clown d'Antoine fait son entrée sur scène… et continue son improvisation jusqu'au bout, comme si de rien n'était !
Une fois Antoine interrogé, « tu n'as rien vu d'anormal ? », Antoine ne comprend pas : nous abordons alors avec Eric toute la question du regard du public, sans lequel le clown n'a pas de matériau créatif ni appui de résonnance. Sans ce regard, le clown ne renvoie pas, il est seul dans son monologue, seul à « faire » : ce n'est plus un clown, mais une personne avec un nez, sur scène.

Doit-on dans ce cas abolir le regard, par peur de « faire pour l'autre » ? Est-ce qu'un temps de regard, c'est uniquement montrer ? Comment créer les conditions pour que le temps de regard (temps de l'attention sur soi) participe à l'avancée de la production ? N'est-il pas aussi question, en drama-thérapie, de se confronter au

regard de l'autre et de transformer le sien, pour le rendre accueillant, contenant, voire proposition possible ?

La difficulté du regard de l'autre est certes à prendre en considération, mais ne peut être balayée du revers de la main : au contraire, cette difficulté nous parle de la peur de l'autre, du jugement, de ne pas être à la hauteur, de se faire intruser. Il ne s'agit pas bien sûr de résoudre cette difficulté mais plutôt de l'utiliser dans un temps de création. Certains praticiens abordent également un autre regard, celui du corps : Nicole Estrabeau explique aux stagiaires qu' « être en présence ce n'est pas forcément regarder». Bénédicte Pavelak et Véronique Tate invitent à « écouter le chant de l'autre avec son corps ».

C'est donc à l'accompagnant d'exercer tout d'abord son regard sur les créations et les personnes en création de la façon la plus contenante et bienveillante possible : pour que le regard ne devienne pas une sentence, l'accompagnant doit montrer comment regarder autrement. Comment accueillir l'autre au delà du regard ? Comment mon regard peut-il non pas réduire mais agrandir son espace d'autorisation ?

La question des yeux ouverts et/ou fermés se pose souvent dans mes ateliers individuels, et encore plus au sein de la patientèle en clinique psychiatrique. Nous explorons régulièrement avec les groupes d'apprentis-clown la « bulle » du clown, soit la perception des 6 directions (sol – ciel – devant – arrière – gauche – droite) permettant au clown de goûter l'espace autour de lui, de s'y sentir contenu, de se sentir libre de « vibrer ». Pour ce faire, je propose au groupe tout d'abord un exercice d'accompagnement d'aveugle, où l'aveugle essaierait de ressentir « différemment » le parcours de son corps via d'autres sens que la vue. Puis, avec la préparation au souffle et au poids nécessaire à la naissance des clowns, j'invite les clowns à se rendre attentif à leur bulle et une fois les yeux ouverts, à percevoir celle des autres. A la fin de l'atelier, nous nous posons pour un temps de parole : les cinq participants témoignent principalement de deux états de fait. Dans les exercices des aveugles, ils remarquent qu'il existe deux types d'aveugles : les casse-cous (qui courent, essaient d'être indépendants, se font presque mal), et les peureux (timorés, ils bougent à peine, attendent une autorisation ou un accompagnement pour évoluer dans l'espace). Evidemment il est hors de question de qualifier tel ou tel comportement de plus ou moins peureux, mais il est intéressant de comprendre que les aveugles casse-cous ont tendance à énerver leur accompagnateur (« je n'ai pas pu faire ce que je voulais avec lui », « il bougeait tout seul », « je me suis senti inutile »), et que les plus peureux apparaissent plus dociles et appellent donc à la surprotection, ce qui en général les angoisse (« je ne pouvais pas faire un pas sans que je sente les mains de mon accompagnateur sur moi, c'était encore plus terrorisant »). Cette étape est un défi pour les aveugles comme pour les accompagnateurs : comment laisser vibrer l'autre sans l'étouffer, sans le délaisser ? La même question se pose avec le clown : avec l'apparition du regard, et la recherche de la bulle, certains clowns n'ont aucune perception de la bonne distance et se précipitent sur d'autres clowns terrorisés… qui se laissent envahir.

Le groupe conclut que ce n'est pas tant le regard qui compte (yeux ouverts ou fermés les sensations d'insécurité ou de confiance se ressemblent grandement) mais la relation entre accompagnant et accompagné, entre clowns.

3.2. Les enseignements phares : ma médiation

Si nous pouvons souligner les différences entre un accompagnement de metteur en scène et celui d'un médiateur artistique, la question du « bon » accompagnement, celui qui permettrait, même en théâtre, de créer la bonne distance entre le créateur et la création, reste ouverte. Les questions auparavant soulevées autour de l'adresse, du jugement et du regard viennent baliser cette ébauche de définition.

3.2.1. Protéger la création : le cadre et la protection de l'espace

La distance dont nous parlons depuis le début de cette réflexion est certes symbolique mais elle peut être surtout physique et spatiale. Il est indispensable de penser à la séparation spatiale pour signifier le passage au symbolique, par exemple avançant d'un pas pour délimiter l'espace théâtral distinct de celui de la personne, en mettant une démarcation pour séparer l'espace du possible (la scène) de l'espace du devoir (le réel). Le rituel du regard de Nicole Charpail, avant d'aller sur scène, est un formidable outil de distance puisqu'il nous lie non seulement au groupe mais à l'espace dans lequel nous nous dirigeons, et que nous quittons. Symboliquement, cela signifie qu'on ne peut pas pénétrer dans cet espace comme on le ferait dans n'importe quel autre espace de la vie. Il en va de même pour le cercle de Bénédicte Pavelak, la ligne tracée par un tissu délimitant l'univers du clown d'Eric Morin, le périmètre de travail individuel que nous construisons avant de nous lancer dans un travail avec Véronique Tate.

Plus généralement, tout l'espace de l'atelier doit être « à part », spécial, indépendant du réel. Cela est d'ailleurs parfois difficilement compris par les institutions, qui m'ont proposé à plusieurs reprises de « faire les ateliers dans la salle de réunion », voire même dans la chambre d'un patient.

3.2.2. Le patient au centre de l'accompagnement

Si nous avons abordé uniquement la bonne distance entre la personne et sa création, le travail de la marionnette a été pour moi la première révélation quant à la bonne distance à adopter avec les patients, comparable avec celle du manipulateur et de la marionnette. Si je suis trop près de la marionnette, on ne verra que moi, le rapport sera trop fusionnel ; si mon corps est situé trop loin, en revanche, j'abandonne la matière, le rapport est trop distant. Cette juste distance est aussi celle, humble, du « montreur » qui accepte de ne voir et de ne savoir qu'une partie des choses. Nous ne sommes plus dans la toute-puissance du psychiatre ou du psychologue.

En supervision, au cours de mes premiers stages et de mon premier emploi, j'ai longtemps entendu la phrase : « ce n'est pas toi qui compte, c'est eux » (eux entendu comme les patients ou les stagiaires). Cette phrase arrivait toujours à brûle-pourpoint, lorsque je me demandais ce que ça pouvait bien leur faire, aux patients

en clinique, une séance de relaxation par semaine, si cela était vraiment de la médiation artistique, que d'appréhender seulement la respiration ventrale, si cela avait un sens, de faire naître un clown et de ne plus jamais le revoir. Et après tous ces doutes, mon superviseur, art thérapeute diplômé de l'INECAT, me répondait : « ce n'est pas toi qui compte, c'est eux ». Qui sommes-nous en effet pour dire ou comprendre la mesure d'un accueil ? d'un sourire ? d'une prise de conscience respiratoire ? Nos patients ou nos stagiaires sont nos premiers et seuls juges, car, si ils reviennent, « c'est qu'ils trouvent quelque chose de précieux dans l'accompagnement ».

L'accompagnement juste en médiation artistique est donc celui qui met la personne au centre de son processus de création. Le média et l'accompagnant deviennent alors presque accessoire, le médiateur se transformant en « passeur ». En effet, si l'accompagnateur ne fait rien, s'il est en creux, si son mental n'est pas trop présent et s'il a suffisamment travaillé sur lui, sur ses projections et ses démons, alors il devient passeur. Passeur d'informations, de révélations, « révélateurs de pépites intérieures ». Les mots que nous prononçons pour guider ne sont pas les nôtres, mais nous viendraient… « d'ailleurs». En atelier, j'ai pu éprouver cet état de « passeur » un nombre incalculable de fois, et à chaque fois mes mots ou mes consignes venaient de cet endroit où les sages chuchotent à l'oreille des nouveaux-nés… L'endroit de l'indicible et du juste… Si nous sommes à l'écoute de cet autre endroit, de cet ailleurs, alors nous comprenons que **les axes à suivre (la présence, la distance, la théorie du poil[17],..) pour construire un accompagnement solide sont donc un point de départ et non pas d'arrivée.**

3.2.3. Le clown et le médiateur artistique : la présence en creux

« *Accompagner c'est guider, initier, escorter* » Maelha Paul[18]

Au cours des premiers jours de l'atelier clown, ainsi que de toutes les premières improvisations de nouveaux-clown en individuel comme en collectif, le clown imite, devient miroir. L'imitation serait-elle l'outil privilège du clown ? En tout cas, l'accueil du clown accompagnant étant un accueil en « creux », il va accepter la réaction de l'autre au point où il va l'imiter. Et en faisant là, il légitime, autorise, encourage l'émotion, la renvoie renforcée, pour que le stagiaire puisse soit la « trianguler » et donc prendre du recul par rapport à elle; soit la grossir et se laisser traverser par elle. Apparaît alors la « présence en creux » : si, comme un bol le clown n'est pas creux dans l'accueil, il ne peut rien recevoir, rien renvoyer, rien transmettre. Mais comment cerner ce vide du clown et en quoi il se rapproche du « vide » de l'art thérapeute ? Parfois on parle du vide contenant, de la neutralité bienveillante, la tranquillité d'un lac…

Le clown, comme le médiateur artistique et l'art thérapeute, doit se défaire de sa volonté tout le long : la difficulté réside dans l'être dans l'accueil, dans le vide

[17] concepts INECAT

[18] *L'accompagnement pour une posture professionnelle, Edition l'Harmattan*

réciproque. L'accompagnateur est au même endroit que la personne-miroir, qui essaye de capter le souffle de l'autre.

*Notamment, contrairement à la façon dont tous les comédiens ont l'habitude de faire l'exercice de l'accueil du dos (un comédien se laisse tomber en arrière, l'autre le récupère) je découvre et transmets qu'au lieu de « soutenir » (et donc d'être dans le plein, le « je suis là et je te le prouve »), je peux laisser de la place en moi pour accueillir l'autre, et être dans le « **regarde comme tu es là** ». Cette révélation de vie et de création restera à jamais gravée dans mon corps et marquera de sa signature indélébile tout mon cheminement d'accompagnatrice.*

3.2.3.1. De l'individuel au groupe : le tabou de la subversion en médiation artistique

C'est à mon sens dans la gestion du collectif que le « creux » devient absolument indispensable, ou en tout cas « visible ». En effet, la construction du groupe demande du temps et un certain raffinement dans la mise en place du processus et dans l'écoute du médiateur artistique, notamment parce qu'il touche à deux notions interdépendantes et néanmoins difficiles à cerner : le cadre et la transgression.

Ainsi, l'opposition, la transgression, le refus d'être et de créer sont connus par les médiateurs artistiques : les dynamiques de groupe apparaissent le plus souvent lorsqu'apparaît le difficile. La gestion du collectif est selon moi avant tout une gestion du subversif qui demande donc une vigilance particulière quant à la fermeté et à la souplesse du cadre mis en place.

Si le groupe n'existe pas en soi, comment le crée-t-on ? Comment créer la confiance du groupe ? Comment passer du groupe jugeur au groupe accompagnant qui fait protection et qui lance la création? Il s'agit sans doute de « creuser » le groupe, de le rendre outil d'accueil. A mon sens, « creuser » un groupe, le rendre créatif et accompagnateur revient à le sécuriser.

En effet, le subversif ou la transgression sont aussi des matériaux extrêmement riches dans la création, si l'accompagnant est suffisamment en creux (et non pas dans le pouvoir) pour le voir. « *Le théâtre est subversif parce qu'il peut entraîner les autres vers la contestation contre la loi (Dieu, adultère,..). C'est la contagion de l'acte théâtral qui le fait subversif* », nous raconte Nicole Charpail. Pour elle, la bienveillance d'un groupe est atteinte lorsque chacun accepte de lutter en face de l'autre.

« *C'est à la limite que tout commence, c'est pas là où ça s'arrête* » complète Bernard Cadoux : selon lui, la transgression aiderait à la créativité. En effet, il arrive qu'un patient n'entende pas correctement une consigne (parce qu'il n'en est pas là, parce qu'également ces résistances se manifestent), ou encore qu'il soit « en contre » ou pire qu'il entende les failles du cadre (absence de définition de tous les acteurs mis en place, manque de précision dans la consigne) et aille jouer avec ces failles. Or, la consigne est-elle la loi ? Comment travailler le contre, le non, la peur (qui justifie ce test du cadre), le difficile ? Si toute consigne « déplace », dérange » l'autre, comment peut-on accompagner ce dérangement, ce déplacement, en étant

à la fois ferme et doux ? Comment **la parole du contre peut-elle enclencher un mouvement ?**

Thomas a le regard vif. C'est la première chose que l'on remarque, ses yeux malicieux portés sur toute chose. Il a 19 ans, sa démarche est raide mais assurée ; seuls, de prime abord, ses mains tordues en une tétanie constante, et ses nombreuses griffures trahissent peut être son état d'autiste. Thomas est décrit par Eric comme un stagiaire difficile, refusant souvent de rentrer dans le travail ; son clown s'appelle Non Non. C'est donc le regard de Thomas qui me rencontre d'abord, et qui semble me regarder au fin fond de l'âme. Dès le premier instant, il va se passer quelque chose de particulier entre Thomas et moi, comme une complicité, une reconnaissance. Thomas a ses rituels et ses habitudes en ateliers : il réclame souvent les clés de ses éducatrices (le trousseau de clés de l'institution, que les éducatrices marchandent souvent contre une participation aux ateliers), refuse le plus souvent d'aller sur scène, ne passe pas par les coulisses les rares fois qu'il participe, embrasse et enlace fortement ses co-équipiers, et surtout, globalement : transgresse. Thomas et Monsieur Non non en effet vont constamment rechercher la faille d'une consigne ou d'un exercice, et l'exploiter. Si Eric propose un duo de clown avec deux chaises sur scène, il ira les cacher derrière le rideau. Si il s'agit de cacher quelque chose dans la salle pour que les duos de clowns se mettent à leur recherche, il glissera l'objet à cacher derrière le distributeur automatique dans le couloir. Une institutrice sort avec une autiste ? Thomas fermera le verrou de la porte afin qu'elles ne puissent plus rentrer. Chacun des gestes transgressifs de Thomas démontrent tout d'abord une intelligence aigue de la situation proposée et un plaisir gourmand à enfreindre la règle. Cependant, l'autisme de Thomas ne lui permet pas toujours de rentrer en communication avec nous : il peut rester parfois 2 ou 3 séances de suite sans participer aux jeux ou aux scènes mises en place ; il ira agresser parfois certains de ces camarades, voire endommager le matériel ; et en dehors des gestes liés à la transgression, aucun autre lien de jeu entre Monsieur Non non et les autres clowns ne s'avère possible. Si la transgression ici est riche puisqu'elle est particulièrement créative pour les clowns, le cadre de protection de l'atelier se doit donc d'être ferme : moi comme Eric encourageons donc Thomas et Monsieur Non Non à aller au-delà de la transgression, à respecter le matériel et ses co-équipiers, à ne pas faire du « contre » le seul lien possible entre nous.

3.2.3.2. Ni je sais ni je ne sais pas : le tâtonnement

La position de l'accompagnant est aussi celle du clown : il est entre le « je sais» et le « je ne sais pas ». Constamment dans l'instant, le clown capte la résonnance et agit ou résonne de façon nécessaire : lorsque le clown rentre sur scène, il doute et se laisse douter (alors que le comédien aurait tendance à prévoir, à faire, à dire, vite, pour ne pas faire face au vide). L'accompagnant en fait de même : il capte les propositions des patients, les besoins, les difficultés, et s'attarde sur un moment de création, le rallonge, le modifie (théorie du poil[19]) pour permettre au groupe de poursuivre son élan. Toute la fragilité et la force du médiateur artistique réside dans ce « ni je sais ni je sais pas », infime frontière faite de souffle et de confiance, de creux et de silences intérieurs.

L'accompagnant et le clown s'autorisent le pas à pas, le tâtonnement, la recherche à l'aveugle : et si je fais un pas en arrière, ce n'est pas si grave ! D'autant plus que le clown est drôle lorsqu'il ne sait pas, lorsqu'il se fait surprendre. La

[19] Concept INECAT

médiation artistique doit se comprendre ici comme art du dispositif, art du présent, art du tâtonnement. Ce concept de « ni je sais ni je sais pas » est partagé par Bénédicte Pavelak, qui nous fait goûter à la difficulté d'écouter sans anticiper, même si je connais déjà, et donc à **oublier le savoir.**

Dans l'accompagnement, tâtonner signifie lancer une consigne et rester ouvert à ce que les patients vont en faire ; faire notre cuisine, en fonction des besoins, des blocages. Se faire confiance et avancer petit à petit, sans que le processus ni les résultats créatifs des patients soient une preuve de notre légitimité en tant que praticien. Combien de fois il m'a semblé, dans mes stages ou dans mes premiers ateliers individuels, n'avoir rien « donné », avoir trop douté, avoir volontairement attendu en chassant de mon esprit l'urgence du « faire ». Mais lorsqu'en tant que médiateur artistique on s'autorise cette attente, ce doute face à la création de nos patients, c'est là où nous retrouvons ce « creux », où nous attendons de résonner, et où les mots (ou le silence) surgissent. Nous ignorons pourquoi, mais les choses avancent, elles se font petit à petit, malgré nous. Quel confort que de ne plus être investi de l'égo du créateur, mais plutôt laisser la création se déployer en face de nous…

3.2.4. La théorie de l'élan

Mon sentiment de l'accompagnement a été jusqu'ici une **constante découverte du désir de la personne en création en face de moi.** La personne qu'on accompagne nous emmène toujours ailleurs, et on doit improviser sur un nouvel univers, entrevoir un nouvel élan et une nouvelle porte, et on essaye de la lui faire pousser, on lui communique, et il nous emmène encore ailleurs. Qui nourrit qui dans ce cas ? Qui émerveille qui ? La question est posée.

3.2.4.1. Etre avec : accompagner ce qui est

Bienvenus comme vous êtes.

Indépendamment de ce rôle de passeur et de « suiveur d'élan », il y a toujours une part de mystère dans l'échange thérapeutique : qu'est ce qui fait que tel ou telle chose marche ? Peut-être est-ce la qualité du lien : « *il y a quelqu'un qui est là, qui vous écoute, qui vous reconnaît pour ce que vous êtes, avec toute sa bienveillance* ». Il y a quelqu'un là qui voit le merveilleux en vous, quoique vous fassiez.

Isabelle vient me voir depuis 6 mois : sans pathologie particulière, son objectif de départ était celui de reconnecter avec son corps, de « recommencer à s'aimer ». Nous commençons le parcours thérapeutique par la base : respiration, relaxation, souffle, poids, organicité du mouvement. Peu à peu une danse secrète s'installe, une danse du silence, qui s'attarde d'abord sur des mouvements d'enfant tout d'abord et qui s'étire dans l'espace lorsque nous travaillons ses directions. Un soir, avant de commencer, Isabelle m'avoue être désemparée puisqu'elle vient de passer le week-end à vider sa maison familiale : son père est mort 2 mois auparavant, et son souvenir est encore prégnant. Au cours du processus, axé sur l'ancrage et sur l'observation du poids en terre du corps, la danse d'Isabelle m'inspire l'utilisation douce du tambour. J'accompagne son improvisation et son voyage, qu'elle effectue les yeux fermés. Depuis quelques séances déjà, nous essayons de maintenir le même niveau d'attention

corporelle les yeux ouverts et fermés. Cette fois-ci encore, le moment venu, je lui propose d'ouvrir les yeux, quitte à les refermer pour recontacter son intériorité. Isabelle danse, et ouvre les yeux et se met à crier de terreur : j'ignore ce qu'elle a vu en moi ou devant elle, ce qui l'a amenée à cette terreur apparemment très ancienne. Je comprends qu'elle traverse quelque chose de très personnel, je me mets face à elle et lui dit : « je suis là, suis le tambour, je suis là, suis le tambour ». Le tambour en effet sonnait au rythme de sa peur, au rythme de sa terreur. Isabelle s'est accrochée à mon regard, puis a fixé le tambour, refermé les yeux et suivit le galop du tambour qui faisait écho à sa terreur. Celle-ci est devenue désespoir, tristesse, larmes : Isabelle réouvre les yeux, et laisse sa danse faire, une danse empreinte de sa traversée. Elle me dira la séance suivante que mon regard est resté imprégné en elle, et c'est grâce au tambour et à ce regard là qu'elle a pu « continuer à galoper ». « Ma peur est devenue autre chose… » a-t-elle rajouté en fin de séance.

Etre avec, pour le clown comme pour le médiateur, c'est peu à peu prendre conscience que « la personne est là où elle est. Avec ses difficultés, avec ses manques, avec ses absences et ses maladresses». **Qu'est-ce que ces difficultés nous enseigne de nous ? De l'autre ?** L'expression d'une colère peut permettre dans un groupe l'expression de plusieurs frustrations, peurs, ressentiments. Et nous fait prendre conscience que s'autoriser même les sentiments plus « négatifs » est signe de confiance dans le cadre, dans le groupe et dans l'accompagnateur (« *dès que le fantôme est nommé, il disparaît* »). Etre avec, c'est être avec le négatif comme le positif, vivre la façon dont les zones de chacun viennent se frotter, et ce que ce frottement nous enseigne. Qu'est-ce que cela me fait, à moi, médiatrice, qu'un patient dépressif et voulant absolument tout contrôler claironne à la fin d'un atelier que le « clown est ridicule » ? Comment accueillir dans un atelier de danse libre une patiente bipolaire particulièrement envahissante, qui angoisse plusieurs membres du groupe, et qui donc remet en cause mon cadre d'atelier ?

Etre avec (et non pas faire avec, qui impliquerait une fuite, un étouffement du sentiment), c'est accompagner le surgissement de toute émotion pour les déverser dans le chaudron du rien, en le mettant dans la voix ou le corps. Selon moi, c'est ce passage en création qui est le plus complexe à faire et qui relève non seulement de la création mais de l'alchimie : comment, l'air de rien, transformer ce qui est ? Ne pas fuir le négatif, mais en utiliser la matière ? La question, dans ma pratique, demeure encore ouverte.

Finalement, l'être avec questionne notre façon d'accompagner, mais aussi notre façon d'être au monde, à soi et à l'autre : en deux mots, notre présence. Etre présent c'est être avec ce qui EST ; or qu'il est complexe d'accueillir ce qui est, qui est rarement ce qu'on veut. C'est donc avant tout pour nous médiateurs et thérapeutes appréhender la présence à soi et à l'autre comme une discipline de vie, que l'on s'applique à soi avant de pouvoir la transmettre à l'autre. Apprendre à appeler le veilleur en soi qui accueille.

4. Conclusion: un périmètre mouvant

« Commencer par l'élémentaire car le mot théâtre induit chez les gens un modèle de comportement selon son expérience du théâtre qui est généralement restreinte car hors les comédiens les gens ne connaissent du théâtre que des solos de comiques[20] *».*

Nous avons donc tout d'abord exploré les différences entre les modalités artistiques de la drama-thérapie (masque, clown, marionnette) : de prime abord, l'inclusion dans le processus d'une matière autre que le corps ou le partenaire du créateur semble faciliter la mise à distance et donc la création en dehors de soi. Néanmoins, si l'on s'intéresse de plus près aux déclencheurs de création et aux déroulés de certains ateliers, on s'aperçoit que ce qui protège ce n'est pas tant le média que l'accompagnateur.

Le questionnement autour de la définition de la drama-thérapie a donc été un light-motive de mes deux années à l'INECAT : il est curieux de remarquer pourtant que, comme pour la théorie de l'élan arrêté, ce questionnement a ramené d'autres réponses insoupçonnées, qui elles aussi ont ouvert de nouvelles portes.

4.1. Remonter aux origines ?

Une solution possible pour cerner la bannière de la dramathérapie et de pallier à l'hétérogénéité des arts de la scène serait, tout comme en danse on étudie l'origine du mouvement et en musique la racine du son, dire que la dramathérapie est une **remontée aux origines du mouvement théâtral.** A la présence théâtrale. Au corps. A la parole. Au son. Le médiateur théâtral serait donc chargé de rendre le théâtre accessible en travaillant sur des choses extrêmement simples, en partant du postulat que l'expression est d'autant plus forte que le moyen expressif est pauvre. Cela précise et brouille à la fois notre recherche de définition : en effet, la drama-thérapie puise dans la danse et le son pour créer, mais on ne peut pas affirmer que les ateliers tels que le Dansêtre ou Le chant de l'intime soient des ateliers de drama-thérapie.

Or, réduit à sa plus essentielle forme, est-ce qu'un dispositif de drama-thérapie peut être encore défini comme tel ? Sans parole, par exemple, de quel travail scénique parlons-nous ? sans public, il y a-t-il du théâtre ? *Comment tel geste, tels mots, telle attitude par exemple peut passer de la quotidienneté (ou de la pathologie) à la théâtralité ?* [21] **En bref, qu'est-ce exactement cet « être autrement » ? Comment définit-on la théâtralité et qu'est-ce qui fait théâtre ?**

La drama-thérapie au périmètre flou appelle à la redéfinition de la théâtralité, de la présence et de la bonne distance entre création et personne. Il s'agit bien pour nous comédiens médiateurs d'affronter un questionnement qui nous oblige à accéder à **une nouvelle identité artistique et accepter de tout recommencer à zéro. Se lancer dans la drama-thérapie au territoire flou revient à refonder sa pratique théâtrale,** apprendre la « pédagogie blanche » et casser les images toutes faites (« le théâtre c'est compliqué » ; « c'est bien ou c'est pas bien »). Ma propre pratique artistique a sérieusement replongé dans l'archaïque, à l'origine du corps, du son, de

[20] *Jean-Pierre Klein, lecture sur la drama-thérapie*

[21] *JPK, lecture sur la drama-thérapie*

la présence scénique, de l'émotion. Je ne « fais plus du théâtre », car en tant que médiatrice j'essaie de plonger au cœur de l'être là, en lumière, dans un espace protégé, et j'interroge la liberté de création à partir de cet espace sacré qu'est la scène. De dépouillement en dépouillement, nous partons, mes stagiaires, patients et moi en quête de l'essentiel. Cet essentiel se nomme pour moi la présence, puisque c'est de surcroît ce qui rend le corps théâtral. En drama-thérapie, nous travaillons la préparation au travail du comédien, nous allons tisser les liens invisibles de l'être autrement, mais sans résultat, sans démonstration… et parfois donc sans création… et encore. Un patient qui arrive, enfin, à habiter une immobilité, n'est-ce pas là déjà une création ?

Ainsi, peut-être le périmètre de la drama-thérapie est-il fractal, poreux, imprévisible : il s'adapterait à la personne ou au groupe qui s'aventure dans le processus de création. Le média comme le processus et l'accompagnant s'adapterait donc au stagiaire : on peut alors se permettre de mélanger les arts, de faire du théâtre avec de la peinture par exemple, de s'aventurer dans le pluridisciplinaire. **C'est parce que ce périmètre dépend du cadre intérieur du médiateur qu'il est alors indispensable de travailler sur son propre creux** (et les formations et les pédagogues devraient tout d'abord s'attarder sur cela).

Les effets de la perméabilité entre médiation artistique, pédagogie et thérapie dépend alors bien plus du creux de l'accompagnant que du média : il serait donc possible de blesser la personne avec un média peinture et de protéger l'intime avec du théâtre. Plus qu'une question de média, donc, la drama-thérapie exige une maîtrise de l'accompagnement en creux particulière, puisque les frontières entre création et personne, entre corps normal et corps fictif sont emmêlées sur scène. Il est du devoir de tout médiateur artistique, art thérapeute en devenir ou professionnel enseignant, donc, de mettre en exergue l'émergence d'un nouvel savoir être.

Finalement toute la question de la distance en drama-thérapie prend naissance dans la peur, la peur de se faire mal, la terreur du dévoilement, la crainte du jugement qui pour certains équivaut à une mort intérieure. Protéger la fragilité du moment de création est devenue pour moi une urgence, une nécessité et sans doute une réparation pour toutes ces fois où l'intime a été instrumentalisé, bafoué, jugé. Or avant même de créer de la distance protectrice entre ma création et moi-même, il est indispensable de protéger cet instant inévitable où nous sommes confondus avec notre création[22] : c'est là que le creux de l'accompagnement intervient.

Toucher à l'accompagnement en drama-thérapie c'est donc toucher au respect de l'élan vital par l'accompagnant, via la création, le corps, le souffle, le poids et la voix. A nous médiateur de se creuser, se vider, traverser le Terrible comme le Merveilleux. Et attendre de pouvoir transmettre.

Avec cette discipline d'accompagnement, aussi floue puisque ancrée dans le charnel et l'expérientiel, je n'oublie pas les quelques axes de réflexions qui constituent le point de départ de ma pratique de médiation artistique.

[22] selon N. Estrabeau, dans le Danse Etre

4.2. Une autre temporalité, un autre corps

Rentrer dans un atelier de drama-thérapie c'est avant tout appréhender un autre rapport au temps et à l'espace, qui tous deux s'étirent et se remodèlent. Les exercices d'échauffement du corps sont là pour inscrire d'autres rythmes internes, permettent au corps de se vider et au mental de se taire, et enfin, au corps de se déployer. Il s'agit de revenir, par le dépouillement, à l'essentiel de soi, à ce qui reste debout lorsque nous arrêtons de nous débattre : le souffle, le poids, l'Esprit.

4.3. Un regard

Abolir le regard sous prétexte que le patient risque de faire « pour l'autre » irait à l'encontre du cœur de la drama-thérapie et abolirait ce lien complexe et riche avec le public ou avec l'assemblée. En revanche, il est indispensable de transformer le regard individuel et collectif sur les créations, et pour cela, devenir pédagogue : comment regarder sans juger ? Dire sans blesser ? A qui s'adresser et comment ? Comment le patient apprend-il à s'accompagner ? Comment le groupe se creuse pour bercer l'élan de ses membres et lui permettre de plonger à pleines mains dans une création collective ?

4.4. La performance : échec ou réussite

En drama-thérapie, faut-il abandonner l'idée de résultat[23]? Est-ce qu'en filigrane le médiateur n'a-t-il pas toujours un résultat dans un coin de la tête ? Même si cela pourrait rassurer les médiateurs artistiques en herbe, il est hors de question de mettre un but dans l'atelier, même implicite : se lancer dans la médiation artistique théâtrale c'est avant tout donner toute sa confiance au processus, sans le questionner ou demander confirmation. L'abandon du savoir (« ni je sais ni je sais pas ») ouvre la porte au tâtonnement, au doute, au pas à pas, à l'Instant.

4.5. Une rencontre

Enfin, parfois, on ne sait pas ce qu'il se passe. On ne sait pas si c'est le nez, le moment, l'accompagné ou l'accompagnant, le hasard ou le destin. Mais parfois, au delà des mots, des définitions et des peurs, la magie opère, malgré nous. Et nous submerge. Je frémis alors, toute question est dérisoire, le pourquoi n'est plus d'actualité. Et on se surprend à attendre, patiemment, la venue de la prochaine magie.

Haude a 24 ans, elle marche dans la clinique depuis un mois, les cheveux sur les yeux, le regard perdu, fuyant les miroirs et les regards des autres. On parle beaucoup d'elle en réunion de staff, en la qualifiant comme «une dépressive atypique », certains psychiatres s'aventurant vers la psychose tardive, d'autres parlant de troubles de la personnalité, pour proposer aussi le diagnostic (fréquent) de bipolarité. Haude parfois regarde à travers la fenêtre de l'atelier peinture, sans jamais oser y rentrer. Son dosage médicamenteux et son accoutumance aux lieux vont néanmoins permettre les premières phases de socialisation qui

[23] *« De la même façon, la drama-thérapie doit se construire peu à peu et se préoccuper de l'énonciation avant toute recherche de l'énoncé, c'est-à-dire de l'acte d'émettre, de construire de la théâtralité (terme à bien définir qui recouvrerait un rapport particulier à l'espace, au temps, au symbolique) plutôt que d'être tendu vers un résultat représentable. » Jean-Pierre Klein, lecture sur la drama-thérapie, INECAT*

vont l'amener tout d'abord à explorer la peinture dans l'atelier, puis à se risquer en atelier relaxation. Haude partira sereine de la clinique, pour y revenir 15 jours après, après une énième tentative de suicide. Le sentiment d'échec est immense, elle se sent condamnée, moche, inutile. Ses fixations se multiplient et sa phobie sociale s'accentue de jour en jour. Mais le rendez-vous de l'atelier peinture est désormais fixé, il est le seul moment de sa semaine dans lequel elle ne se sent pas « à jeter ». Les soignants quant à eux sont défaitistes : Haude est condamnée à errer dans un espace psychotique. Notre relation se solidifie néanmoins, on échange autour de son passé, de ses difficultés, de ses phobies. Je l'écoute, patiemment, j'émets quelques hypothèses, je calme souvent ses larmes. Un de nos échanges se termine un jour par « je me demande ce qu'en dirait votre clown ». Et voilà que Haude, pour la première fois, arrive à mon atelier clown. Le groupe est nombreux ce jour-là, 15 personnes, toutes novices. Je n'ai jamais eu autant de personnes d'un coup, la gestion du groupe me glace quelques secondes, j'avance à pas feutrés. Les naissances des clowns prend un temps certain, mais le groupe est porteur : après un échauffement dans lequel se partagent gêne et excitation, le groupe se sépare en deux pour assister aux naissances clownesques. A travers un voyage via le souffle et le poids, la personne prend contact avec le parfum du souffle qui anime son clown ; le corps a été préalablement vidé par des auto massages et des exercices de lâcher prise, afin de faciliter la venue de cette présence espiègle qu'est celle du clown. Puis, guidés par ce parfum, les corps se lèvent, explorent les 6 directions, tâtonnent et doutent, se laissent peu à peu être, dans la simplicité d'une posture debout dans laquelle je les encourage à goûter au poids… Puis, les uns après les autres, ils ouvrent les yeux pour se retrouver face à Titi le clown, qui leur renvoie, dans la tendresse et la transformation, leur vibration. Les larmes sont nombreuses, les rires aussi, et les clowns apparaissent toujours si on ne les réprime pas dans des « tu dois… » ou « il faut ».. Notamment, pour Haude qui est de nature si dépressive, pessimiste et obsessionnelle, la surprise est bouleversante : son clown sourit, spontanément, de ce sourire libre et ingénu de l'enfant, et son regard suit ce sourire, qui se promène sur les autres clowns avec la bonomie d'un clown pour lequel tout est bon à croquer. Jamais elle n'a respiré avec autant de facilité, elle qui est sujette à des apnées fréquentes qui tétanisent son corps. Le temps d'une improvisation, le clown Haude a été cet être libre, juste, émouvant. A la fin de l'atelier, Haude me prends le bras, murmure : « qu'est-ce qu'il s'est passé ? ». Je me pose la même question. Je lui réponds simplement que son clown est né. « Je n'ai plus de boules d'angoisses et je n'ai plus mal à la tête et je n'ai pensé à rien, je ne me souviens de rien ». Je lui réponds qu'il s'agit bien là des signes de la venue de son clown. Nous nous sourions. « C'est incroyable, non ? » me dit-elle. Et je ne peux que répondre : « C'est incroyable, oui ».